TRATTO DI ARMONIA TENICO PRATICO COMPOSTO PARTE PRIMA

F. BIANCHI

AUTOGRAPH

Trattato di Armonia

Teorico Pratico

Composto da Francesco Bianchi

per uso del

di lui Amico

G.° Bianchi

Parte 1.ma

Dell' Armonia Equitemporanea -

Una Corda sonora tesa che sia sopra due ponticelli a guisa di Monocordo, e posta in movimento, oltre il suo suono proprio di tutta la Corda, altri ne fà sentire, che sono in ragione dei seguenti numeri $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{8}$ cioè l'intera Corda, il suo mezo, terzo, quarto, quinto, sesto, e ottavo. che supposto Csolfaut l'intera Corda, gli altri suoni sono li seguenti $\frac{1}{1}$ C $\frac{1}{2}$ C $\frac{1}{3}$ G $\frac{1}{4}$ C $\frac{1}{5}$ E $\frac{1}{6}$ G $\frac{1}{8}$ C. Come si vede vi sono quattro C. due G. ed un E. dunque tre suoni sono diversi, e gli altri Equisoni: cioè; i replicati sono l'Ottava acuta dei precedenti.

Da questa risonanza prende origine il più perfetto accordo equitemporaneo, chiamato Armonia consonante, e prendono origine tutte le principali consonanze.

Esempio in cui si vede tutti i suoni che sono prodotti dalla risonanza, e tutte le consonanze che vengono prodotte dal confronto di ciascun suono con l'altro

8a 8a 12a 15a 17a 19a 22a

Tutti li suoni che una Corda sola produce col mezzo della risonanza, si trovano del tutto simili a quelli che producono sette corde (eguali nel resto), le quali siano divise in tante lunghezze corrispondenti alla serie di Numeri già esposti, cioè; di $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{8}$

C — C — G — C — E — G — C
8.ª 5.ª 4.ª 3.ª# 3.ª♭ 4.ª

Le Corde diverse formano il perfetto accordo di Prima, terza, e quinta, a cui vi si aggiunge l'Ottava: con questo Nome chiamate considerandole non secondo il Numero delle Lunghezze, ma secondo il Numero della distanza di grado che i detti suoni hanno nella Scala, come si vede dal sottoposto Esempio

Gradi della Scala – 1.ª 2.ª 3.ª 4.ª 5.ª 6.ª 7.ª 8.ª
C D E F G A B C

Accordo perfetto di 1.ª 3.ª 5.ª 8.ª – 3.ª# 3.ª♭ 4.ª 5.ª 8.ª

Confrontando ogni suono della risonanza col suo vicino ne nascono le consonanze chiamate di 8.ª, 5.ª, 4.ª, 3.ª#, 3.ª♭: Confrontando la quinta colla terza # ne nasce la sesta maggiore, e confrontando la 3.ª # coll'ottava nasce la sesta minore: confrontando poi il suono dell'intera Corda con ciascun'altro nascono quelle di 8.ª, 12.ª, 15.ª, 17.ª, 19.ª, 22.ª, come si scorge nella prima figura esposta, e per maggior intelligenza di nuovo estesa, e divisa secondo l'ordine di diversi confronti che si possono fare –

Cons.ᵉ prodotte dal confronto di vicinanza – C 8.ª C 5.ª G 4.ª C 3.ª# E 3.ª♭ G 4.ª C

Altre prodotte dal confronto di varietà – G 6.ª# E 6.ª♭ C

Altre prodotte dal confronto dell'intera – C 12.ª G 17.ª E 19.ª G

Corda alla distanza di tutti gli altri – C 8.ª C 15.ª C 22.ª C

Dall'Equisonanza dei suoni, che sono rinchiusi nel prodotto della risonanza, ne nasce per conseguenza, che l'accordo perfetto di terza, quinta, e ottava si può disporre in sei maniere, con lasciar fuori ora l'uno, ora l'altro dei suoni Equisoni: cioè impiegando le diverse distanze consonanti, che dal diverso confronto si rinvengono in detta Risonanza.

Risonanza — C 8.ª C 5.ª G 4.ª C 3.ª♯ C 3.ª♭ G 4.ª C

1ma posizione — C 12.ª G 4.ª C 3.ª♯ C

2.ª Pos.e — C 15.ª C 3.ª♯ C 3.ª♭ G

3.ª Pos.e — C 17.ª C 3.ª♭ G 4.ª C

4.ª Pos.e — C 8.ª C 5.ª G 6.ª C

5.ª Pos.e — C C G C G

6.ª Pos.e — C G C C

Scrivendo per più voci, e più istrumenti, ogni volta che si può impiegare tutti li suoni, che si scorgono nella risonanza, e distribuiti col medesimo ordine si ottiene il più perfetto armonico effetto. Scrivendo poi a sole quattro voci ed ommettendo per necessità ora l'uno, ora l'altro suono equisono della risonanza è necessario sapere, che la prima, quarta, e sesta posizione è la migliore, poichè segue più l'ordine della risonanza.

Dopo queste tre ha luogo la seconda, che pure segue l'ordine, benchè ommetta la corda G, che viene prima: la terza, e la quinta posizione sono le ultime, e le più languide nell'Armonia.

Esempio delle sei posizioni sopra l' istessa Corda Fondamentale da cui ne risulta la più perfetta Armonia consonante

In virtù dell' Equisonanza de' suoni che nascono dalla Corda divisa nelle parti accennate, abbiamo veduto, che si compongono diverse consonanze. Per questa stessa ragione essendo un suono consonante colla Corda grave, parimenti consonante col suo equisono, ossia Ottava acuta, ne derivano due conseguenze: la prima, che in qualunque maniera siano disposti i tre suoni C, E, G, che compongono il perfetto accordo, conservano l' idea della stessa Armonia: Secondo, ogni qual volta due soli dei detti suoni siano impiegati, cioè C, E, oppure E, G, ovvero C, G, pure fanno intendere al nostro orecchio esser appartenenti al perfetto accordo di C terza, e quinta. Da ciò dunque ne viene che ogni Armonia può essere diretta da tre Corde gravi, la prima delle quali porta il nome di fondamentale, colla perfetta armonia di terza maggiore, e quinta La seconda, e terza Corda formano due accordi derivati dal fondamento.

Quindi dato C, E, G: la Corda C è la fondamentale con terza #, e quinta.

Dato E, G, C; La corda E è il primo accordo derivato con terza b, e sesta b

Dato G, C, E; la Corda G. è il secondo derivato accordo con quarta, e sesta #.

Poichè le fondamentali con l'accordo perfetto è stato distribuito in sei posizioni, anche li due derivati potranno disporsi nelle sei maniere suddette –

Esempio del primo derivato in tutte le sei posizioni nel quale esempio i puntini indicano la fondamentale da cui derivano –

Esempio del secondo accordo derivato in tutte le sei posizioni –

Queste diverse posizioni servono nella Musica al Compositore per far uso or di questa, or di quella secondo il bisogno, acciò ogni parte possa cantare nelle sue corde naturali e facili: come per esempio sopra la corda C saranno più naturali, e facili le posizioni seconda, terza, e sesta poichè ogni voce

canta nelle sue corde facili, e naturali, di quello che sia nelle

posizioni prima, quarta e quinta dove il Soprano, e il Tenore nella prima, ed il Tenore nella quarta, e quinta, si trovano un poco Bassi.

Esempio in cui le difficili sono segnate con un' Asterisco —

Posizioni naturali sopra la Corda C.

Posizioni meno naturali

Il Compositore adunque a norma dell' Esempio sopra la Corda C, potrà regolarsi sopra qualunque altra Corda, facendo uso di quella posizione, che più sarà comoda per le voci cantanti, e parimenti per la natura di strumenti, per i quali dovrà comporre, poichè anch' essi hanno alcune Corde più chiare, e più sensibili nella loro quantità.

Volendo dunque ottenere un' ottimo effetto nell' Armonia equitemporanea si richiede giudizio nella scielta delle posizioni, e cognizione della natura delle voci, e di Strumenti per i quali si scrive.

Quanto si è detto fin qui, basta intorno

a qualunque Armonia Equitemporanea —

Dell' Armonia Successiva

Una Corda si può dividere all' infinito, quindi un Numero infinito vi è di Suoni: quelli però, che sono Naturali alla voce Umana non oltrepassano i sette; l'Ottavo è equisono del primo; cioè compimento delli primi sette, e principio di altrettanti simili a primi.

Questi sette suoni si possono dividere, e suddividere ma tutti gli infiniti suoni si riducono dentro i cancelli dell' Ottava in virtù dell' Equisonanza.

Dato un suono colla sua Ottava si deve considerare il primo come principio d'un Corpo, ed il Secondo come il fine di detto Corpo: quindi tutti li altri suoni in essi rinchiusi devono considerarsi come tanti membri di detto Corpo intrinsecamente ad essi due Suoni congiunti, e subordinati.

Due Suoni in Ottava non hanno mezzo geometrico completo, ed egualmente non l' ha ogni altro intervallo rinchiuso fra l' Ottava, eccettuatane la quinta maggiore, e la sesta Minore.

Da questo nasce la neccessità di trovare a tutti gl' intervalli musici (eccetto gli accenati) due mezzi geometrici diversi, che servano di centro alle proporzioni.

E' fuor di dubbio, che questi mezzi saranno migliori, qualora si accosteranno al mezzo che non si trova per esser incompleto, ossia irrazionale.

Data la Corda $\overset{1}{C}$ con la sua Ottava $\overset{\frac{1}{2}}{C}$ divisa geometricamente

con due mezzi approssimanti al mezzo irrazionale ne risultano le due

Corde $\overset{\frac{3}{4}}{F}$, e $\overset{\frac{2}{3}}{G}$. Dunque l'Ottava C. disposta coi suoi mezzi corrisponde

a queste Corde $\overset{1}{C}$ — $\overset{\frac{3}{4}}{F}$ — $\overset{\frac{2}{3}}{G}$ — $\overset{\frac{1}{2}}{C}$

Questi due mezzi vengono chiamati aritmetico il primo, ed

Armonico il secondo, perchè dato $\overset{1}{C}$ — $\overset{\frac{3}{4}}{F}$ — $\overset{\frac{2}{3}}{C}$ si trova in proporzione Aritmetica

Dato il Secondo ——— $\overset{1}{C}$ — $\overset{\frac{2}{3}}{G}$ — $\overset{\frac{1}{2}}{C}$ si trovano in proporzione Armonica

Uniti poi ambedue si trovano in proporzione geometrica discreta.

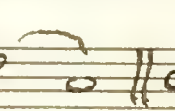
Poichè $\overset{1}{C}$, e $\overset{\frac{1}{2}}{C}$ sono equisoni, e possono considerarsi come un'istesso suono:

quindi trasportando ò li primi due suoni $\overset{1}{C}$ — $\overset{\frac{3}{4}}{F}$ all'ottava sopra, ò li secondi due $\overset{\frac{2}{3}}{G}$ — $\overset{\frac{1}{2}}{C}$

all'ottava sotto, la proporzione discreta diviene continua, come lo dinota

la seguente disposizione $\overset{\frac{2}{3}}{G}$. $\overset{\frac{1}{2}}{C}$. $\overset{\frac{3}{8}}{F}$. Questa osservazione dimostra

come i due mezzi dell'Ottava siano i veri voluti dalla Natura;

poichè essendo soltanto sette le voci naturali, col trasportar li due suoni

all'Ottava la proporzione discreta si converte in continua, ed abbraccia appunto li sette suoni. La Natura ci fa sentire egualmente, che dato

un suono C, il passaggio successivo più naturale è quello di andare a F, ò a G. ma siccome la Corda C. risuonando, produce E; e G;

così F. produrrà A; e C; e G; produrrà B; e D; loro terze, e loro quinte.

Questa stessa tendenza di passare a una delle corde F, e G viepiù ci conferma, che essendo sette i suoni. F, e G, sono gli estremi della proporzione che mandano al centro, ed aggiungendovi l'Ottava gli stessi suoni sono i centri degl'estremi. In qualunque modo dunque si dispongano, e si considerino i termini di questa geometrica divisione, sempre ne avviene il medesimo risultato.

// Esempio C — F — G — C ‖ G — C — F

Da questa tendenza de suoni dall'estremo al mezo, e dal mezo all'estremo ne nascono due cadenze, una chiamata Aritmetica, che si fa per mezo d'un salto di quarta discendente, oppure di quinta ascendente; e l'altra chiamata Armonica, che si fa con un salto di quarta ascendente, ò di quinta discendente –

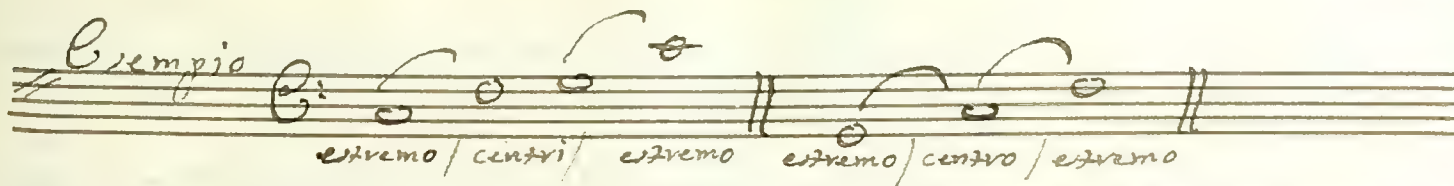
// Esempio

Cadenza Aritmetica ‖ oppure ‖

Cadenza Armonica ‖ oppure ‖

Che dette cadenze abbiano origine dal salto di quarta, e non di quinta, lo prova la proporzione in qualunque maniera si disponga, cioè, o dividendo le sette voci sole, o dividendo l'Ottava –

Esempio

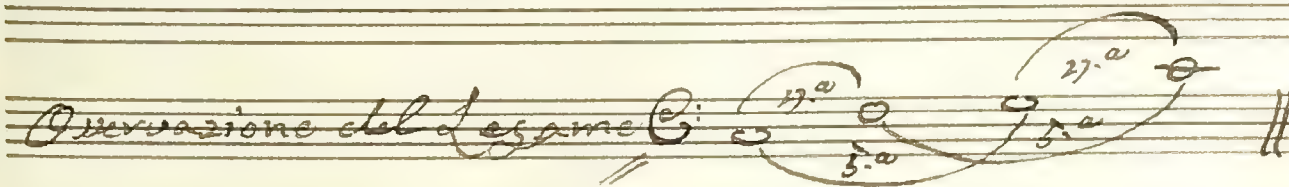
estremo | centri | estremo estremo | centro | estremo

Dunque il salto di quinta oppera il medesimo effetto, soltanto in virtù della equisonanza dei suoni in ottava —

Oltre queste Cadenze, un'altra se ne forma con l'unione di due mezi F, e G — Questa chiamasi Cadenza mista, perchè composta dal mezo Armonico, e dal mezo Aritmetico — Esempio

Del Legame

Dalla divisione geometrica dell'Ottava nasce fra le tre Armonie che vengono generate dalla risonanza delle tre Corde C, F, G, un Legame, dal prodotto del quale nasce poi il Modo, e la Scala delle sette voci Naturali —

Osservazione del Legame

17.a 5.a 27.a 5.a

Poichè i mezi geometrici altro non sono che la quarta, e la quinta d'una Corda Fondamentale: nel antecedente esempio si vede, che ciascun suono è mezo Armonico, ò Aritmetico dell'altro. Infatti F è mezo aritmetico di C, ma C è mezo Armonico di F. Così G, è mezo Armonico di C, ma C, è mezo aritmetico di G — Il solo F, non è mezo di G, nè questo è mezo di quello —

Del Modo

Poichè ambedue le Corde F, e G, sono mezo di C, e lo stesso C è mezo di ambedue le Corde, e solo le due F, e G, non sono mezo una dell'altra, quindi viene la Corda C caraterizzata per la Corda del Modo, appunto perchè C, è il solo che domina, ed è dominato dalle due udette Corde. Quindi ecco il Modo composto di tre Corde cavate dalla divisione geometrica dell'Ottava, due delle quali sono a lui subordinate.

Esempio della cadenza mista formata dalla division geometrica dell'Ottava con le loro armonie che l'accompagnano.

In queste tre Armonie sono comprese tutte le otto voci che compongono la nostra scala. Le fondamentali di questa scala sono le Corde C. F. G. dunque la suddetta scala è un prodotto geometrico.

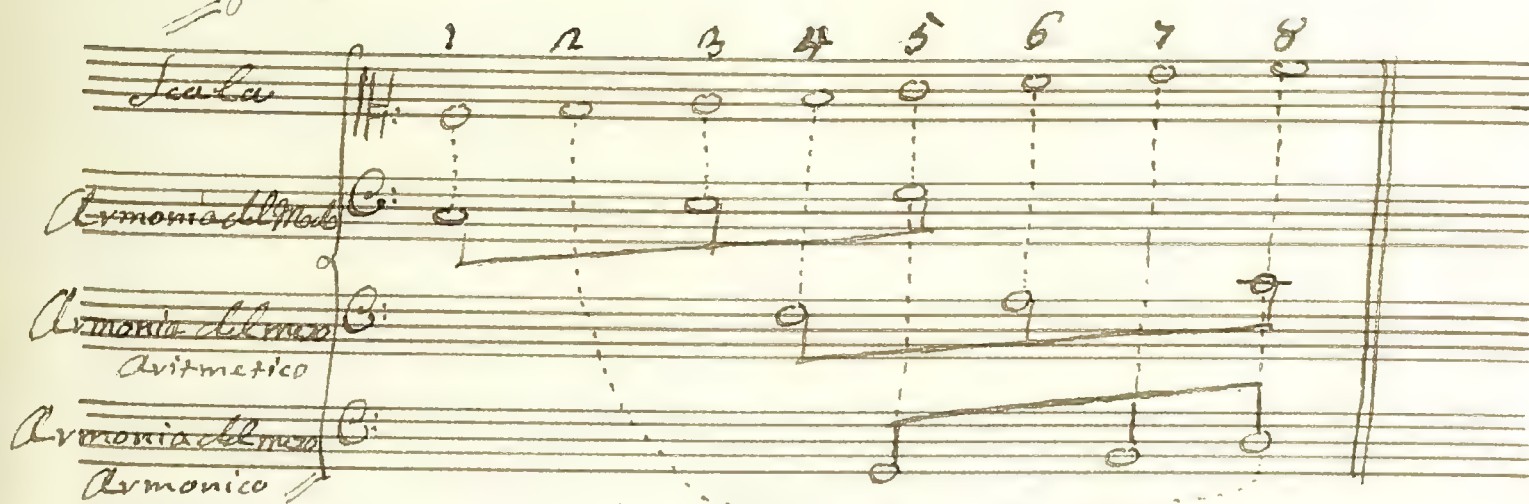
Esempio –

Scala

Armonia del Modo

Armonia del mezzo Aritmetico

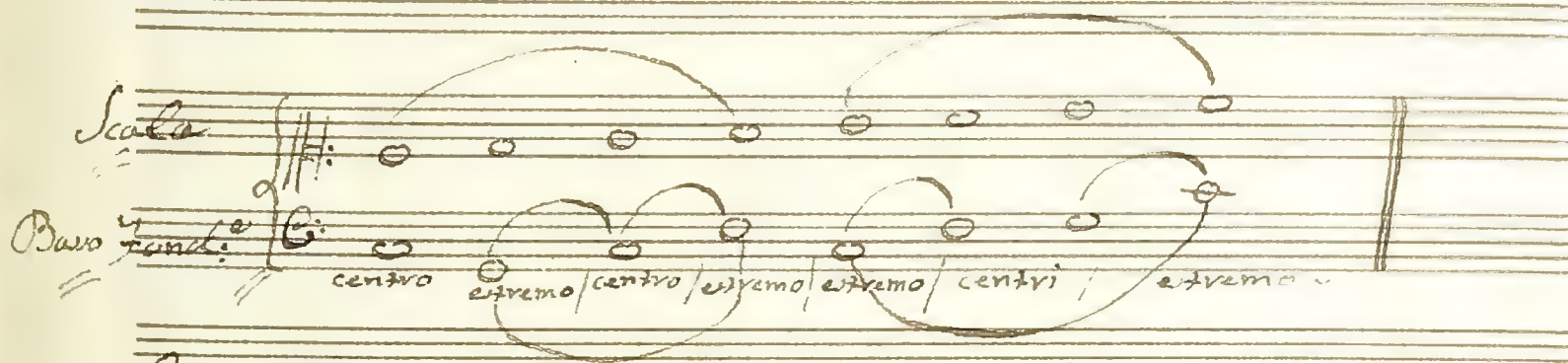
Armonia del mezzo Armonico

1 2 3 4 5 6 7 8

Dall'Esempio si scorge, che la prima 3.ª e 5.ª corda della Scala ha l'origine nella prima Armonia del Modo. che la 4.ª, 6.ª, e 8.ª; ha l'origine nell'Armonia della quarta corda; e che la 2.ª 5.ª e 7.ª ha l'origine nell'Armonia della quinta corda.

Questi otto suoni sono dunque il prodotto di tre Armonie: queste tre corde dunque saranno il Basso fondamentale costante, come lo dimostra il sopposto Esempio –

Scala

Basso fond.ᵉ

centro estremo centro estremo estremo centri estremo.

Da questo Esempio oltre di scorgersi quali siano i veri Bassi fondamentali, si vede ancora come l'Armonia successiva viene continuamente guidata da una costante proporzione geometrica, ora discreta, ed ora continua, come lo dimostrano gli Archi segnati sopra le Fondamentali –

Poichè abbiamo veduto, allorchè si è trattato dell'Armonia equitemporanea, che invece della Fondamentale si può sostituire nel Basso uno ò l'altro de suoi armonici, e formare un'accordo derivato, e poichè abbiamo veduto, che la Scala nasce dell'Armonia di tre Fondamentali, ne viene per conseguenza, che come derivati da quella si potrà far servire la medesima di Basso, coll'adoperare ora le Fondamentali, ed ora le Corde derivate —

Esempio

Basso derivato

Basso Fond.le

In virtù di quest'Esempio l'accompagnamento della Scala sarà secondo i Numeri del seguente Esempio

Numeri della Scala

5 3 | 6 4 | 6 3 | 5 3 | 6 4 | 6 3 | 6 3 | 5 3

Basso Fond.le

Per maggior chiarezza ora si darà un'Esempio di detta Scala con tutte le Parti —

Canto
Alto
Tenore
Basso
Basso Fond.te

Una riflessione qui si deve fare, ed è, che a G. si è dato 3.a e 6.a in vece di 3.a, e 5.a Eccovi la ragione. G. come una delle Fondamentali del Modo vuole terza, e quinta, ma G. è ancora la quinta della Fondamentale C; dunque si può servirsene con 3.a, e 5.a come Fondamentale, e con 3.a e 6.a come derivato della Fondamentale C. Lo stesso C; che vuole 3.a, e 5.a come Fondamentale può avere al caso anche 3.a, e 6.a come derivato della Fondamentale F. di cui esso è quinta. Ecco pertanto come un principio semplice, è origine di varie combinazioni. — Nell'Esempio suddetto si è fatto uso di G. con 3.a, e 6.a, come derivato dalla Fondamentale C. per conservare l'ordine della proporzione nel Basso Fondamentale: mentre dando quinta a G. il Basso Fondamentale doveva salire sulla corda G. indi ritornare al F. come Fondamentale di A. ed in tal caso sarebbe stato distrutto l'ordine della proporzione, appunto perchè abbiamo veduto, che F. non è mezzo di G., ne questo di F. —

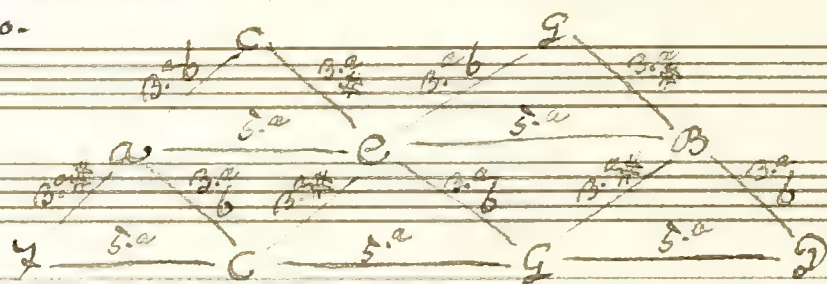
Abbiamo veduto, che i diversi accordi della Scala nascono
dalle Armonie, che portano le tre Fondamentali geometriche dell'Ottava.
Ora dimostreremo che dai mezzi di dette Armonie principali nascono
altre tre Fondamentali secondarie, costituenti l'Armonia di terza minore.

Esempio.

C   G

A — 5.a — E — 5.a — B

F — 5.a — C — 5.a — G — 5.a — D

(3.a b, 3.a #)

Poichè F. C. G. ciascuna di queste Corde porta seco l'Armonia
di 3.a 5.a Essendo A. mezzo di F con 5.a, E mezzo di C, e B mezzo
di D. ecco tre altri suoni secondari in egual proporzione geometrica,
ed essendo la Corda C. mezzo della Corda A, con 5.a, e G. mezzo di E.
congiunta. ecco nate dai mezzi delle tre armonie principali altre
tre secondarie di terza minore: poichè se ad esse parimenti si volesse
dar la terza maggiore, non sarebbero più parti geometriche dell'Ottava,
ed in conseguenza distruggerebbero il Nodo, quale vien così costituito
in grazia di tal divisione geometrica della suddetta Ottava.

Dai mezi poi delle Armonie dei due estremi delle

sette Voci, disposte secondo il suo ordine Geometrico G — C — F

nascono altre due Armonie imperfette, una di terza minore mancante,

e quinta mancante, ed un'altra di terza minore, e quinta minore

che sono, la prima D — F — A; e la seconda B — D — F

Esempio — G — B — D — F — A — C

B — F

D — A

Dunque in virtù di questa legge, invece di passare da una

Fondamentale ad un'altra, si potrà passare da una Fondam-

entale ad un mezo, e da questo ad un'altra Fondamentale,

oppure ad un'altro mezo, ed ogni Corda porterà con se la

3.ª e 5.ª — In consequenza a tutte le Corde della Scala si

potrà dare 3.ª e 5.ª

Segue —

Dal risultado delle tre Armonie fondamentali primarie, e da quello delle fondamentali secondarie, ossia mezi delle primarie, nasce; che alle Corde della Scala si può dargli diverse numerazioni, ò come Armonie fondamentali, ò come Armonie derivate dalle fondamentali: Quindi si esporrà un' Esempio nel quale si raviseranno i diversi casi in cui si può applicargli diverse numerazioni.

In quest'Esempio si consideri prima la Scala delle Fondamentali; che è scritta sotto a tutte; poi si passi alla 2.da riga, dove il puntino segna il Basso Fondamentale da cui derivano le numerazioni; quindi si passi alla prima riga, dove pure il puntino segnato sotto, indica le Fondamentali.

Numeri derivati come terze dei Fondamentali

Numeri derivati come quinta dei Fondamentali

Numeri delle Fondamentali primarie, e Secondarie

Prima — Secon. — Secon. — Prima — Prima — Secon — Secon. — Prima

Da tutte queste osservazioni ne risulta: primo, che sono arbitrari i Numeri che il Compositore può dare a ciascuna Corda della Scala: Secondo poi si scorge manifestamente non esser la Scala il Fondamento per apprendere il Contrappunto, ma bensì un prodotto delle vere Fondamentali, generate dall'Ottava divisa in parti geometriche, e dalle Fondamentali secondarie, mezi delle primarie –

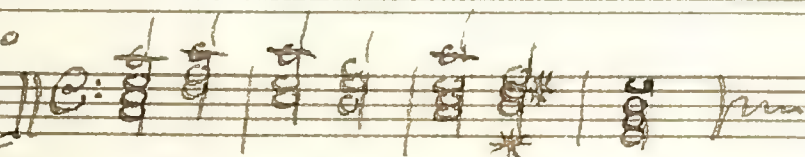
Con queste principali regole si può fare qualunque modulazione, o composizione Musicale; come pure qualunque composizione Artificiale.

La naturale modulazione è quella di passare da una all'altra per mezzo di queste Fondamentali, o dalle derivate; o dalle derivate, alle derivate

Quindi poichè abbiamo veduto che la Natura inclina di passare da una Corda alla sua quarta, o quinta, perchè ambedue sono mezi dell'Ottava, nascerà dunque che il passaggio da un'Armonia all'altra tanto sarà migliore, quanto l'antecedente accordo più mezi avrà del accordo susseguente. — Dove non vi sarà mezo alcuno il passaggio sarà proibito: Come infatti dalla Corda F con la sua Armonia di 3.a e 5.a si può passare alla Corda G. parimenti con terza, e quinta, perchè nell'accordo di F. vi sono due mezi di G. ma al contrario da G. non si può passare al F. perchè la terza di G. che è B. non è mezo di F. che per esser tale dovrebbe essere B.b —

Esempio —

Da questi due esempj si scorge nel primo, che nell'accordo di F vi è C che pinge a G. ed A. che pinge a D. quinta di G. perciò il passaggio è migliore, ma al contrario nel secondo Esempio vi è bensì nell'Armonia di G. i mezi della quinta, e terza di F. ma non c'è il mezo di detto F., e perciò il passaggio non è buono —

Volendo poi far qualche modulazione artificiale, che è quanto dire andar a trasferirsi in altro modo diverso da quello in cui si è cominciato, basta far sentire nell'antecedente Armonia uno, o l'altro dei mezzi dell'Ottava in cui si vuole andare a modulare con la sua Armonia di 3.a, e 5.a, e subito sarà effettuata l'intenzione — Essendo per esempio nel modo di C., e volendo passare nel modo di G., basterà far sentire la quinta di G., che è D. con la sua Armonia, indi passare sulla corda G. — Esempio

In quest'Esempio, dopo di aver modulato nel modo di C., nell'ultimo tempo della terza battuta vi è D. con la sua Armonia di 3.a ♯, e 5.a segnata sotto con un Asterisco, che indica esser il mezzo armonico di G. e con tal mezzo si porta la modulazione nel modo di G.

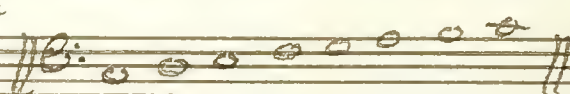
Qui fa duopo avvertire, che la modulazione arbitraria ha le sue leggi, e queste sono, che si può modulare in ciascuna corda della scala del modo principale, ma però il modo —

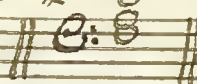
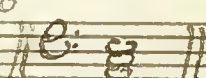
nel quale si dovrà passare dovrà avere la sua Armonia di 3.ª e 5.ª

compresa nelle Corde della Scala, nè si dovranno queste alterare,

per conservare l'Idea del modo in cui si è cominciata la Composizione.

Quindi da ciò ne deriva, che alcuni modi saranno di 3.ª #, ed altri

di terza minore. — Infatti dato il Modo di C. la di cui Scala è

la seguente — Si potrà andare colla

modulazione in F la di cui Armonia è di 3.ª # — in G. parimenti

con 3.ª # — in D. con 3.ª b — in A con 3.ª b — in E con

3.ª b — ma non si potrà andare in B. perchè la sua quinta è minove,

e non giusta — che per farla maggiore converrebbe alterare la

quinta di F per farla giusta — in conseguenza si verebbe ad

alterare la Scala di C, modo principale, il che sarebbe contrario

alle buone Leggi, e perchè tal corda alterata farebbe dimenticare

la natura del modo, in cui ebbe principio la composizione.

Il risultato di questa legge è che una composizione non può modulare che in cinque modi relativi, oltre il proprio, che in tutti sono sei – tre di 3.a ♯ e 5.a – e tre di 3.a ♭ e 5.a ..

Cioè dato C. lo stesso C. la sua quarta F. e la sua quinta G. con terza maggiore; indi la 2.a D. la terza E. e la 6.a A. – con terza minore – Esempio –

Delle Dissonanze –

Abbiamo detto che si può formare qualunque composizione colle sole Armonie di 3.a e 5.a maggiore, e minore: Abbiamo detto ancora che la successione delle Armonie nasce da una causa continua di mezzi, e centri per esser i suoni in un tempo stesso centri di se stessi, e mezzi d'altri Suoni: Quindi l'Arte coll'aggiungere più mezzi che corroborano maggiormente l'Armonia, e per ligare maggiormente un Armonia con l'altra, ha introdotto l'uso delle Dissonanze –

Vi sono Quattro sorte di Dissonanze e

Dissonanze determinanti, Dissonanze indeterminanti e Dissonanze miste,

cioè, che ora sono determinanti, ed ora indeterminanti. e dissonanze ~~equivoche~~

Le Dissonanze determinanti sono la Settima minore, e diminuita.

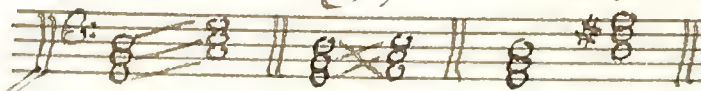
Le indeterminanti la settima maggiore, la quarta minore, la Sesta maggiore

e minore. Le miste sono la Nona maggiore, e minore. Le Equivoche ~~sono le 7.e # e b e diminuite poiche qualche volta fanno la figura di 7.a in apparenza e sono 6.e in sostanza~~. Chiamo determinanti quelle dissonanze che raddoppiano

i mezi dell'Armonia in cui si vole passare: come per Esempio:

l'armonia di G. porta al C. perchè ciascun suono di G. è mezo

di suoni di C., ma è in arbitrio di portarsi in altro luogo volendo.

Esempio

Se à questo G. vi si aggiunge poi la

Settima minore F. l'accordo viene subito determinante, poichè l'

Armonia di G. non è più arbitraria ma è costretta di portarsi in C.

perchè con la Settima di G. ha accresciute le forze attraenti di mezi

dell'Ottava C. poichè F. e G. sono i suoi mezi. Quindi credo, che

tale Nome si convenga a tal sorta di Dissonanze.

Esempio

Per Dissonanza indeterminante, chiamo quel suono che è mezzo d'un Armonia susseguente, e in conseguenza lo spinge in quella, e vi si trattiene nell'atto che è già entrata nell'Armonia in cui ei stesso l'ha spinta – Esempio:

In quest'Esempio il suono F, che nella prima battuta si trova tanto nel Basso, come nella parte acuta del Violino, spinge nell'Armonia di C e quando entra l'Armonia in quella di C dove è stata spinta, il detto mezzo si trattiene ancora; quindi convien fare la risoluzione – – Una tal Dissonanza pertanto non è altro che una ritardazione di risoluzione del succennato mezzo – La Dissonanza mista è quel suono, che unito ad altro suono, oppure solo, è indeterminante, ed unito con la settima minore, o Diminuita diviene Dissonanza determinante: Tale è la Nona maggiore, e minore –

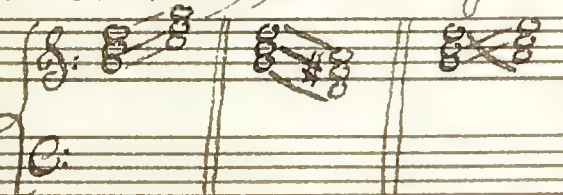
Esempio

Quivi è indeterminante, poichè la Corda G. unita con C. nel primo accordo, spinge l'Armonia in F; e vi si trattiene dopo d'esservi entrato, onde conviene poi risolvere; ed ecco che è una ritardazione –

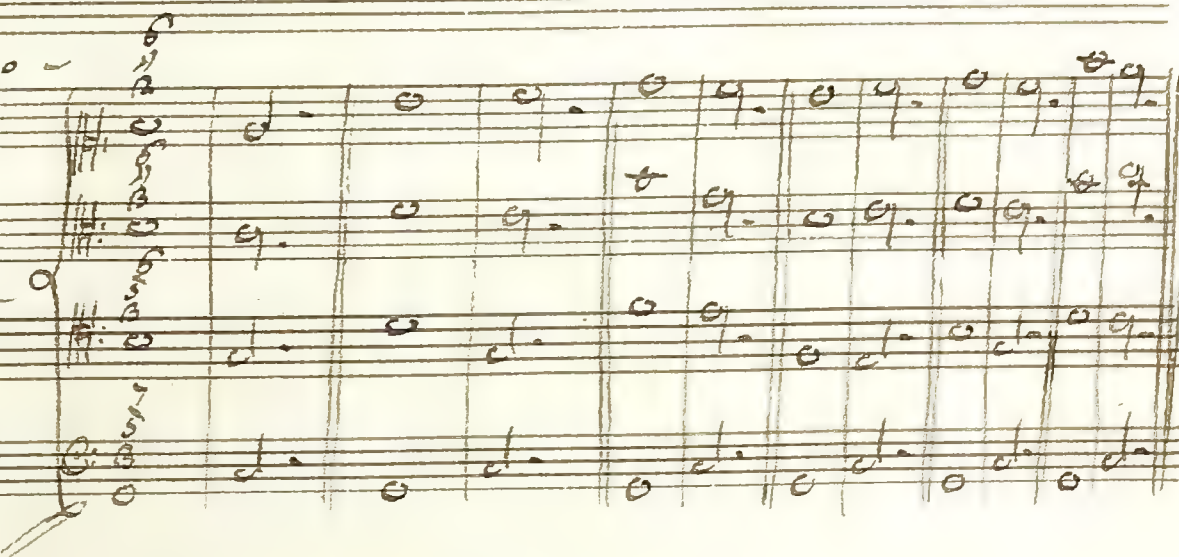
Esempio in cui la stessa Nona non è più dissonanza indeterminante

ma bensì determinante –

= Esempio –

Corda Bb; D. e G. sono i mezzi della sua terza, onde con tale accordo si è accresciuto i mezzi determinanti all'Armonia di Bb, e perciò la detta Nona in questo caso non è indeterminante, ma determinante; e si può dare anche senza apparecchio –

// Abbiamo detto, che ogni Composizione si può fare senza dissonanze, ma queste vi si ponno aggiungere per due oggetti, il primo per legare insieme un'Armonia con l'altra, ed il secondo per maggiormente determinare, ossia, far presentire nell'antecedente Armonia la susseguente in cui si vuole andare –

// Poichè dunque due sono i mezzi che dividono l'Ottava e costituiscono il Modo, la prima Dissonanza da trattare sarà la Settima minore che nasce dai suddetti mezzi, e che determina il Modo principale tanto Maggiore, come Minore – Tale Settima si dà

alla quinta del Modo. Onde dato C. la corda del modo
sarà G. sua quinta con 3.a # e 5 unito al 7. quarta di C. e settima
della Dominante del modo. — E siccome l'Armonia della Corda G.
sono mezi arbitrarj, che tanto puonno portare in C. come in D. oppure in A.
// Esempio — così con aggiungere la 7.a costringe
ad andare nella successiva Armonia, ò in C. ò in A. Modo relativo
di C. appunto perchè ha raddoppiato i mezi che conducono a queste
due Armonie — Esempio

Dominanti
// Le settime sono due, Minore, e Diminuita, ma
portano con sè diversi caratteri, secondo le diverse terze, e quinte, ora maggiori,
ora minori, che la Corda a cui sono appoggiate portano nella loro Armonia.
Quindi vi sono sei caratteri diversi di settime — Ora dunque si passerà a dignotare
l'Armonia di questa Settima Naturale, aggiunta al accordo di terza #, e quinta, in sei posizioni —
// Esempio della Settima minore sopra la quinta del Modo, che risolve
al Modo istesso —
// Esempio —

Abbiamo veduto, che tutte le Armonie perfette di 3.a 5.a si puonno cambiare in due derivati, dunque anco la settima avrà due derivati, e di più un'Armonia rivoltata, che sarà quella della stessa settima. E parimenti tutte queste Armonie derivate si potranno disporre in sei posizioni —

Esempio del primo derivato dall'accordo di 3.a ♯ 5.a, e 7.a ♭ da cui nasce l'accordo di 3.a ♭ 5.a ♭, e 6.a ♮ ♭ — 6

Esempio del secondo derivato dal sudetto accordo di 3.a 5.a 7.a da cui nasce l'accordo di 3.a ♭ - 4.a ♭ e 6.a ♯

Rivolto della sesta del medesimo accordo da cui nasce
l'accordo di 4.a 7.a # e 6.a #
Basso Fond.le
Per accrescere il Legame fra le Armonie del Modo, si da una sesta
alla Seconda Corda dello stesso con 3.a 6, 5.a e 7.6 per mezzo della quale
si unisce li mezzi della quinta di detto Modo, e con 3.a 6 si conserva
la relazione del modo Principale in un stesso tempo
Esempio della sesta della Seconda Corda del Modo in tutte
le sue Posizioni
Basso Fond.le

Primo Derivato dell' Antecedente Settima minore
Basso Fond.e
Secondo Derivato dell'Accordo antecedente di Settima minore
Basso Fond.e
Rivolto della Settima minore dell'antecedente Accordo
Basso Fond.e

Dal risultato di queste due Settime, e suoi Derivati viene arricchita l'Armonia di ciascuna Corda della Scala, ed accresciuto il Legame fra l'una e l'altra Armonia del Modo, come si scorge dal esposto Esempio —

Scala

Basso Fond.le

Con questo Esempio si riconferma sempre più non esser la Scala il Fondamento, ma il prodotto dei Fondamenti; perciò ecco accresciuti i numeri che a ciascuna Corda della Scala si può dare —

Si aggiunge a questi, quelli che ponno esser prodotti da due altre Settime, cioè quella della Sesta Corda A. e della 4.a Corda B.

Quindi apparisce l'intiera Serie dei Numeri, che in diversi casi si può applicare a piacere del Compositore sopra ciascuna Corda, da quali sono prodotte tutte le infinite combinazioni, che si danno in Musica —

Esempio in cui si scorge tutti i Numeri, che può avere ciascuna Corda della Scala, prodotti dall' Armonie di 3.a #, e b; e 5.a #, e b; e dall' Armonie di 3.a # e b; e 5.a # e b; e 7.a b –

Numeri della prima Corda

Della 2.a

Della 3.a

Della 4.a

Della 5.a

Della 6.a

Della 7.a

In quest' Esempio i punti sottosegnati indicano la Fondamentale da cui derivano i Numeri –

Ecco consumata la materia delle Armonie successive.